



Vidnets byrde

I Emmanuel Carrères romaner finder man et stort ansvar for andre menneskers historier. Gør det ham til en stor forfatter?

Boisen, Jørn

Published in:
Salon 55

Publication date:
2016

Document version
Peer-review version

Citation for published version (APA):
Boisen, J. (2016). Vidnets byrde: I Emmanuel Carrères romaner finder man et stort ansvar for andre menneskers historier. Gør det ham til en stor forfatter? *Salon 55*, 1-16.

ESSAY

VIDNETS BYRDE

JØRN BOISEN

I Emmanuel Carrères romaner finder man et stort ansvar for andre menneskers historier. Gør det ham til en stor forfatter?



Emmanuel Carrère – forfatteren og fortælleren – er aldrig det væsentlige i hans bøger; han er bedst, når han retter sit personlige blik mod noget andet.
FOTO: ACTUALITÉ CC 2.0

Det er, når jeg holder op med at se på mig selv og ser på dem, der omgiver mig, at jeg kender mig selv, uden at jeg behøver at tænke på det. Det er, når jeg holder op med at forfølge min egen interesse, og jeg søger det, der er godt for min næste, at jeg finder mit eget bedste.^[1]

LOUIS LAVELLE, *L'ERREUR DE NARCISSE* (1939)

Når man taler om litteratur i en fransk kontekst, er ordet »stor« ikke blot et synonym for »vigtig«, »interessant« eller »fremragende«; ordet har helt særlige konnotationer. Om en forfatter er stor, »handler kun delvist om salgstal og popularitet«. Den store forfatter er nationens spejl. Han (for indtil for nyligt var den store forfatter altid en mand) er på én gang et barn af sin tid og dens fornemste repræsentant; han angiver retningen i den store fortælling om fremskridtet, og han giver tiden en stemme; den store forfatter er kanonisk allerede inden sin egen død, og når han dør, får han en statsmandsbegravelse. Victor Hugo var en stor forfatter. Émile Zola var en stor forfatter. Sartre var også en stor forfatter. Han indledte en tid, hvor filosofien overtog litteraturens rolle, og 1970'ernes bud på den store forfatter er Barthes og Foucault. Siden har det været tiltagende svært at identificere de indlysende store forfattere. Claude Simon, J. M. G. Le Clézio og Patrick Modiano har alle fået Nobelprisen i litteratur siden Barthes døde, men de er for private og for marginale; de mangler lederpotentiale og appel. Det er tydeligt for enhver franskmænd, at de ikke er store forfattere. Da de fik prisen, kunne stoltheden over endnu engang at se en franskmænd modtage den store ære knap nok kompensere for skuffelsen over, at den også denne gang tilfaldt en mindre forfatter, som man betragtede som irrelevant.

Men kan det dybest set ikke være lige meget om forfattere er store, mindre eller små? Guattari og Deleuze har jo belært os om, at rhizomer er det overlegne alternativ til de hierarkiske forståelsessystemer. Verden er ikke længere »centrisk«, og gudskelov for det, for centrisme er noget rigtig skidt (eurocentrisk, etnocentrisk, fallocentrisk); verden er polycentrisk eller, endnu bedre, a-centrisk. Den store forfatter hører til romantikkens og nationalismens tidsalder og burde som sådan for længst være kørt på museet for udtjente koncepter.

Når det er sagt, er det nemt af se fordelene ved konceptet. For det første er litteratur en elitesport, og hierarkisering er et afgørende element i litteraturkritik og -læsning. Litteraturen er ikke en enorm ophobning af værker; den er en historie, og denne historie er i høj grad baseret på en debat om, hvordan værker og forfattere skal indplaceres i det store hierarki. Dette gælder i særskilt grad for Frankrig. Trods de franskes anarkistiske folkekarakter tænker nationen nærmest per automatik hierarkisk og centralistisk. Franskmænd har det bedst, når magtforholdene er klare, og rangordenen er etableret. De bliver urolige, når der ikke kan identificeres »store forfattere«. Det opfattes som et krisetegn, og det giver anledning til intense debatter om tidernes forfald.

For det andet er begrebet simpelthen praktisk. Den »store forfatter«

gør det muligt at sammenfatte en uoverskuelig tidsånd ved hjælp af en enkelt ikonisk figur. Sartre er således et koncentrat af den europæiske efterkrigstid – eksistentielle overvejelser, engageret kunst, antikolonialisme, revolutionære drømme – på samme måde som Hugo eller Zola sammenfatter deres samtid. Den store forfatter er et pejlemærke, et ikon, en talsmand, og som sådan ganske nyttig. Der ligger måske et bedrag i denne reduktion, men på den anden side: Disse figurer synes rent faktisk både at præge og udtrykke periodens væsentligste træk. Det er jo lige præcis det, der gør dem store.

Der er for tiden udbredt enighed om, at der er mange gode franske forfattere, men ikke særlig mange *store* franske forfattere, måske på nær Michel Houellebecq, der nærmest modstræbende er blevet en stor forfatter. Han har hverken placeret sig som bannerfører eller leder, men hans bøger er simpelthen blevet uomgængelige. Hvad enten man hader ham eller elsker ham, så afventer markedet, medierne og læserne spændt, hvad han finder på næste gang, og han skuffer aldrig.

Men hvad med Emmanuel Carrère? Lever han op til det paradoksale krav om både at samle tidens væsentlige træk og prøve nye veje? At være repræsentativ og original? Står han for noget?

Da *The Guardian* anmeldte Carrères bog *Limonov* (2011), fangede overskriften – »Den vigtigste franske forfatter, du aldrig har læst^[2]« – meget godt Carrères position, for han er temmelig diskret, samtidig med at han er blevet en central figur i fransk samtidslitteratur. Han er umiddelbart en helt anden type end Michel Houellebecqs forhutlede, rødvinsspimpende og kæderygende persona. Han er højborgerlig. Han kommer fra det 16. arrondissement, den dyre del af Paris. Hans far var topledere i et forsikringsselskab og hans mor, Héléne Carrère d'Encausse, er intet mindre end generalsekretær for Det Franske Akademi, som den første kvinde. På Det Franske Akademis hjemmeside står der om hende, at hun »blandt sine forfædre tæller flere af det russiske imperius højeste embedsmænd, fremtrædende modstandere af det samme imperium, præsidenten for Videnskabernes Selskab under Katarina den Store og tre kongemordere«. ^[3] Hun er datter af en emigreret russisk aristokrat og er anerkendt som en af verdens førende Ruslandseksperter. I 1978 udgav hun en bog om islam i Sovjetunionen, hvor hun med alskens grafer og statistikker over bl.a. natalitet slog fast, at imperiet stod over for et snarligt fald. Da alle bogens forudsigelser gik i opfyldelse et lille årti senere, fik hun status af orakel, hvad angår Rusland, og det har hun siden levet op til.

Emmanuel Carrère, der også taler russisk, fjernede »d'Encausse« fra sit navn for ikke at skulle være sin mors søn til evig tid. Han studerede statskundskab på det navnkundige Sciences Po i Paris, gjorde militærtjeneste i Indonesien og begyndte en

karriere som journalist, filmanmelder og manuskriptforfatter, inden han debuterede som forfatter i 1986.

Carrère var ikke alene længe om at slå ind på en litterær løbebane, han var også længe om at finde sig selv som forfatter, i modsætning til Houellebecq, der helt umiskendeligt var Houellebecq fra den første linje, han skrev. Efter et par avantgardistiske stiløvelser fik Carrère sin første succes som skønlitterær forfatter i 1986 med kortromanen, *La Moustache*, om en mand, der barberer sit overskæg af og opdager, at ingen lægger mærke til det. Ikke engang hans kone, der tager alle deres venner til vidne på, at han da aldrig har haft overskæg. Han bliver aldrig rigtig klar over, om alle andre tager pis på ham gennem en uhyre sofistikeret practical joke, eller om han blot har en meget dårlig hukommelse, og ud fra denne beskedne hændelse begynder mandens liv stille og roligt at falde fra hinanden. Det er en virtuost udført fortælling over en typisk postmodernistisk tematik, og den blev rigtig godt modtaget. Carrère instruerede selv en ligeledes vellykket filmatisering af romanen i 2005.

Hans næste roman, *Hors d'atteinte* (*Uden for rækkevidde*, 1988), er et knap så vellykket psykologisk casestudy, der handler om en ludoman, men den tredje, *La classe de neiges* (*Klasseturen*, 1995), er et diskret mesterværk, der senere blev genstand for en fremragende filmatisering af Claude Miller. Romanen er på overfladen en psykologisk thriller om et pædofilt mord, men den handler først og fremmest om at være bange, om at være barn og om at være bange for alt det, som et barn kan være bange for: bange for at være udenfor, for at være anderledes, for at gøre noget forkert, for sin egen fantasi og for en virkelighed, der viser sig at være endnu mere skræmmende end selv de mareridt, der plager hovedpersonen, den 10-årige Nicolas.

Trods succesen var det først med *L'adversaire* (*Modstanderen*^[4]) fra 2000, at Carrère fandt sin stemme og sin stil som forfatter. *L'adversaire* er den franske pendant til Truman Capotes klassiske autentiske mordhistorie *In Cold Blood* fra 1966. Den tager udgangspunkt i en fascinerende mordsag, der fandt sted i Frankrig i 1993. En dag i januar 1993 myrder den stille og rolige familiefar, Jean-Claude Romand, først sin kone med en kagerulle, hvorefter han skyder sin datter på syv år og sin søn på fem år med en riffel. Så

BIOGRAFI EMMANUEL CARRÈRE

Fransk forfatter, manuskriptforfatter og filminstruktør født i 1957. Meget af hans forfatterskab, både fiktion og faglitteratur, kredser om temaer som identitet og illusionsskabelse. Flere af hans bøger – herunder *La Moustache* (1986, da. *Moustachen*), *La Classe de neige* (1995, da. *Klasseturen*) og *L'Adversaire* (2000, da. *Modstanderen*) – er blevet filmatiseret. For to år siden udkom hans seneste bog, *Le Royaume* (2014, da. *Kongeriget*), hvor forfatteren forestiller sig kristendommens begyndelse og fokuserer på skrifter af Paulus og Lukas for at sætte spørgsmålstejn ved religionens grundsten her 2000 år senere. Bogen er endnu ikke udkommet på dansk.

VÆRKER PÅ DANSK

Moustachen (1990), oversætter: Gerd Have. Forlaget Klim, 147 sider.
Lejrsolen (1997), oversætter: Ole Eistrup. Forum, 158 sider.
Modstanderen (2001), oversætter: Ole Eistrup. Forum, 161 sider.
Andre liv end mit (2011), oversætter: Mette Olesen. Tiderne skifter, 241 sider.
Limonov (2013), oversætter: Elin Lassen. Tiderne skifter, 373, sider.

rydder han op i huset og tilbringer aftenen foran fjernsynet. Dagen efter spiser han frokost med sine forældre, inden han skyder dem og deres hund. Aftenen tilbringer han med sin gamle elskerinde, som han derefter kører ud i skoven ved Fontainebleau, hvor han uden held forsøger at slå hende ihjel med en jernstang. Han siger til hende, at han er alvorligt syg, og beder hende lade være med at sige noget til nogen. Han tager hjem, og ud på de små timer spiser han et glas sovepiller, hælder benzin over sin døde familie og sætter ild til hjemmet. Branden bliver imidlertid opdaget af skraldemændene, der kommer forbi, og Jean-Claude Romand, der er i koma, bliver reddet ud sammen med de benzingennemvædede lig. Ved den efterfølgende retssag bliver han idømt livstid (han står i øvrigt til at blive prøveløsladt i løbet af et par år; han har ikke overraskende været en mønsterfange og skulle efter sigende have fundet troen).

Det viser sig, at Jean-Claude Romand havde et motiv, om end et mærkværdigt et af slagsen. Med en god studentereksamen i lommen havde han indskrevet sig på medicinstudiet i Lyon i 1972. Af en eller anden grund, som ingen kender, lod han være med at gå op til andetårseksamen, selvom han tilsyneladende var begavet nok. I tolv år i træk indskrev han sig på andet år, uden at tage en eneste eksamen. Til gengæld hævdede han over for sin kone, børn og venner, at han var blevet læge og nu arbejdede som forsker ved WHO i Genève. Dagenes tilbragte han med at gå ture, besøge skiftende elskerinder eller med at læse lægebøger, og han havde efterhånden oparbejdet en ganske solid lægevidenskabelig viden, og han kunne sagtens tale fag med rigtige læger. I 18 år levede han på den måde, og han finansierede sig selv og sin familie med et klassisk pyramidespilstrick. Takket være det formodede arbejde i Schweiz kunne han hævde, at han havde adgang til alle mulige spændende investeringsmuligheder, og familie, venner og bekendte betroede ham uden tøven deres sparepenge. En tid gik det fint, men problemerne opstod, da de ville have deres penge igen. Det skete i begyndelsen af 1990'erne, og inden mordet var både hans svigerfar og en bekendt kommet uheldigt af dage. Begge havde betroet ham store summer, som de nu ville have tilbage. På grund af bevisets stilling blev Romand aldrig sigtet for disse dødsfald.

Man kan sige, at Jean-Claude Romands pæne småborgerlige liv er en illustration af forestillingen om virkeligheden som en social konstruktion, men hans skæbner viser også, at der er en ganske håndfast grænse for konstruktionens magt, og at mødet mellem konstruktion og virkelighed kan få blodige konsekvenser.

In Cold Blood handler om en banal mordsag, hvor et par tabere myrder en familie for vindings skyld. Men Jean-Claude Romand-sagen er alt andet end banal. For de fleste normale mennesker kan en person som Jean-Claude Romand kun være et afgrundsdybt mysterium – der er noget uhyggeligt genkendeligt i hvert eneste banale aspekt af hans hypernormale liv. Samtidig er der noget vildt fascinerende og

fuldstændig uforståeligt over de valg, som han træffer – så tæt på og dog så langt fra. Der er normalt to muligheder, når man vil skrive om sådan en sag. Enten skriver man en roman, og så er man fri i forhold til stoffet, og man kan skrive, hvad man vil. Og så er der dokumentaren, hvor man fortæller historien så præcist, man kan, men hvor det er forbudt at digte.

Over for det fuldstændig enestående materiale, som Romand-sagen udgjorde, kunne Carrère ikke rigtig finde ud af at træffe et valg. Han siger selv, at *Klasseturen*, der blev skrevet, mens sagen stod på, er en slags roman løselig baseret på sagen. Plottet er ændret, men temaet og stemningen er der: historien om den almindelige, men morderiske far og hans grufulde hemmelighed.

Samtidig arbejdede Carrère videre ad dokumentarsporet. Han havde en sporadisk korrespondance med Romand (der skrev, at han var blevet stærkt bevæget af *Klasseturen*), og han fulgte sagen og læste de bjerger af sagsakter, der hobede sig op. Alligevel kunne han ikke få hold på stoffet.

Da Truman Capote skrev *In Cold Blood* havde hans forbillede været Flaubert og og dennes forestilling om den fuldstændig »neutrale« 3.-personsfortæller. Carrère prøvede at gøre det samme, men han kunne ikke finde indgangsvinklen, perspektivet, stemmen. Efter seks års arbejde besluttede han at droppe bogen og de tusindvis af sider, som han havde skrevet om Jean-Claude Romand; det førte tydeligvis ingen steder hen.

Men da han jo havde arbejdet med stoffet i seks år, ville han alligevel gerne lave et lille notat i sin dagbog: »Lørdag morgen, d. 9. januar 1993, mens Jean-Claude Romand slog sin kone og sine børn ihjel, var jeg sammen med mine børn til en skole-hjem-samtale for at tale om Gabriel, vores ældste søn. Han var fem år gammel, samme alder som Antoine Romand. Så gik vi ud for at spise frokost med mine forældre, som Jean-Claude Romand gjorde med sine, inden han slog dem ihjel.« Carrère forstod med det samme, at den bog, som han havde været ude af stand til at skrive, nu var blevet mulig, ja, den skrev nærmest sig selv.

Den franske litteraturforsker Gérard Genette mente ikke, at der egentlig var den store indholdsmæssige forskel mellem 1. og 3. person^[5], eftersom man kunne omskrive de fleste værker fra 1. til 3. person eller omvendt, uden at det ville påvirke betydningen synderligt. For Carrère, der hidtil kun havde skrevet i 3. person, blev dette skifte imidlertid afgørende. 3. persons-fortælleren er ikke til stede i fortællingen, men dette fravær synes alligevel at give det skrevne status af sandhed og objektivitet. Og problemet med sådan et tilfælde som Romand er lige præcis, at det er umuligt at sige, hvad der er sandheden. Til gengæld er det nemt at sige sandheden om sig selv –

også når det drejer som om ens forhold til en uigennemtrængelig person som Romand. Vi vil altid være en gåde for hinanden. Vi har ikke adgang til hinandens sorte bokse. Man kan åbne en hvilken som helst biografi, og forfatteren vil med stor præcision forklare, hvad den biograferede følte og tænkte i denne og hin situation. Samme forfatter vil imidlertid ikke ane, hvad hans eller hendes egen partner i virkeligheden går og tænker og føler. Biografien eller »ikke-fiktion« er i virkeligheden en fiktion forklædt som videnskabelig rapport. Enhver faktuel (eller journalistisk for den sags skyld) gengivelse af virkeligheden er ikke blot en konstruktion, den udgør også både et moralsk og et epistemologisk problem.

Den store fortielse og den store moralske brist i Capotes bog om det koldblodige rovmord er hans venskab med de to mordere. Under de mange interviews kom han tæt på især den ene af dem. Efterhånden som tiden gik, satte de mere og mere deres lid til, at forfatteren ville og kunne redde dem, og han lovede at skaffe de bedste advokater, så de kunne undgå dødsstraf. På den anden side bad Capote i sit stille sind til, at de ville blive henrettet, for det ville være den optimale afslutning på hans bogprojekt.

Carrères pointe er, at den eneste måde, hvorpå man kan nærme sig en anden person, og i særdeleshed en person, der er så fremmed og uforståelig som Romand, er at dykke ned i den eneste sorte boks, som man har adgang til, nemlig sig selv. Man kan ikke sætte sig i andre menneskers sted, men man kan sætte sig i sit eget sted og med stor præcision sige, hvordan man tror, det er at være en anden.

Med *Modstanderen* havde Carrère fundet en stil et sted mellem reportage, autofiktion og roman og en ny tilgang til litteraturens ældgamle spørgsmål om identitet. Der er tre elementer i ligningen: det, der er indeni (psykologi, værdier, det underbevidste osv.), det ydre (vores handlinger) og det sociale, forholdet til andre. Det er klart, at forholdet mellem de tre er dynamisk, men hvilke principper, der egentlig styrer, hvem vi er, og hvad vi gør, er fuldstændig gådefuldt.

Det er denne tematik han udforsker i de følgende tre bøger, den personlige identitet i *Un roman russe* (2007), medfølelse og ansvar i *Andre liv end mit* (2009, dansk oversættelse 2011) og forholdet mellem individets indre logik og historiens luner i *Limonov* (2011, dansk oversættelse 2013). Emne- og stemningsmæssigt er bøgerne vidt forskellige, den første er syret, den anden gribende, og den tredje analytisk klar, men de er båret af den samme stemme og etiske søgen, som mange vil genkende fra essay-genren.

Skønt Carrère med *Modstanderen* havde fundet sit ståsted som forfatter, skulle arbejdet med den næste udgivelse, *Un roman russe*, vise sig at blive endnu mere besværligt.

Den begyndte som et mislykket dokumentarfilmsprojekt. I 2000 havde man opdaget en gammel ungarsk mand på et sindssygehospital i en lille russisk by, Kotelnich, 1000 kilometer øst for Moskva. Det viste sig, at han havde været der siden 1944, hvor han var blevet taget som krigsfange. I det store kaos efter krigen var han blevet flyttet fra lejr til lejr, og til sidst endte han på et sindssygehospital langt fra alting. Det var ingen omkring ham, der talte ungarsk, og han havde ikke selv lært russisk, så han havde dybest set ikke talt med nogen i de 53 år, han var indespærret. Endelig i 2000 kommer der en mand forbi, der gør det, som en eller anden burde have gjort for længe siden, nemlig at ringe til de ungarske myndigheder, og i september 2000 kunne han vende hjem til Ungarn med officiel status som Anden Verdenskrigs sidst frigivne krigsfange^[6].

Foto: Helene Bamberger/Opale

Carrère blev i første omgang hyret til at lave en reportage om denne sæere skæbne til det seriøse journalistiskemagasin, »Envoyé special«, der kører på France 2. Historien ramte imidlertid en eller anden åre i ham, og han vendte tilbage for at lave en hel dokumentarfilm – *Retour à Kotelnitch* (»tilbage til Kotelnitch«) – om byen, hvilket er lidt af en kraftpræstation, eftersom den er en helt igennem trøstesløs, alkoholiseret postsovetisk udørk – en ægte trestjernet depression – hvor der absolut intet sker.

Filmen bliver paradoksalt reddet, da en ung russisk kvinde, som filmholdet har brugt som tolk, bliver brutalt myrdet. Filmholdet har haft en del at gøre med både hende og hendes mand, der er den lokale FSB-officer (det tidligere KGB), som enevældigt sørger for de nødvendige tilladelser, så Carrère vender tilbage for at deltage i sorgritualet, der bliver en ugelang, tranceagtig, shamanistisk oplevelse stort set uden søvn, men med masser af vodka og cigaretter. Disse forskellige tråde – den forsvundne ungare, den myrdede kvinde, sorgarbejdet og den mislykkede filmoptagelse i den russiske udørk – væves sammen med en række personlige temaer – Carrères ulykkelige forelskelse i en ung fransk kvinde og skeletterne i skabet fra hans egen russiske fortid, hans morfar, der forsvandt sporløst efter krigen (og som formentlig er blevet skudt som kollaboratør, fordi han tolkede for tyskerne), og hans egen dominerende mor – til en intens personlig fortælling, der kun indirekte handler om fortælleren.

Metaforen med at trådene »væver sig sammen« skal tages bogstaveligt, for Carrères egen sorg lægger sig op ad russernes og ungarens, men de smelter aldrig sammen; de enkelte tråde er stadig identificerbare. Hele bogen beskriver en oprigtig anstrengelse for at komme ud af individets ensomhed og få kontakt med andre. Den prøver at smadre alle de spejle, der omgiver os, og som kun sender billeder af os selv tilbage. Den anden er et fremmed sprog og et fremmed kontinent, hvor alting fungerer på en anden måde, og vejen dertil er lang og møjsommelig.

Un roman russe er også et paradoks, for skønt den handler om at nå andre, er det kun Carrères stemme, vi hører. Der er ingen direkte tale, ingen kolon og ingen anførselstegn: Alt filtreres gennem fortællerens bevidsthed som en virtuost gennemført indre monolog. Det er stadigvæk ikke muligt at sætte sig i den andens sted. Denne umulige spænding mod den anden gør *Un roman russe* fascinerende og foruroligende, men tematikken folder sig først rigtig ud i den følgende roman, *Andre liv end mit*.

Der er to centrale anekdoter i bogen. Den første er den store tsunami i Sydøstasien i 2004, som Carrère tilfældigvis blev øjenvidne til. Carrère var i Thailand med sin familie i julen 2004. De ankommer til badestedet. De bor lidt langt fra stranden, men får heldigvis aldrig taget sig sammen til at flytte til et hotel tættere på, og det redder deres liv. Uskadt efter katastrofen går de rundt i et apokalyptisk landskab blandt tusindvis af fortvivlede efterladte, der som zombier stavrer planløst rundt uden af vide, hvad de skal stille op med sig selv eller deres sorg. Carrères familie er under opholdet i Thailand kommet tæt på en anden fransk familie, der mister deres lille datter, Juliette. Grebet af medfølelse over for den monumentale sorg, der omgiver ham, reagerer Carrère, som alle ville reagere: Han vil hjælpe, han vil lette sorgen hos disse mennesker. Desværre er mulighederne for virkelig at hjælpe folk, der er ramt så hårdt, fortvivlende små og få. Der er ikke meget at sige og ikke noget at gøre. Man kan være der, man kan føle med dem, men det er grotesk utilstrækkeligt; deres sorg er deres egen. På et tidspunkt er der imidlertid nogen, der finder ud af, at Carrère er forfatter, og de siger til ham, at han skal skrive om det, han skal skrive om, hvad der er sket, *han skal give deres sorg stemme, han skal give vidnesbyrd til eftertiden om, hvad der skete*. Det er med den mission, han vender tilbage til Frankrig.

Hjemme venter imidlertid et andet drama. Hans kæreste har en søster, der også hedder Juliette. Hun er midt i trediveerne, gift og med små børn, og hun ligger for døden af kræft. Den samme tragedie, der lige har udspillet sig på den store scene, udspiller sig nu på den lille scene. Et barn dør med hundredtusindvis af andre i en gigantisk katastrofe, og en kvinde dør i stilhed omgivet af sin familie.

Et stykke tid efter dukker en mand op hjemme hos Carrère med et par

papkasser under armen. Han hedder Étienne, han var Juliettes kollega, og han siger til Carrère: »Nu skal jeg fortælle dig, hvem Juliette var.« Han vil også have, at Carrère giver vidnesbyrd til eftertiden om denne – viser det sig – exceptionelle kvinde.

Juliette var dommer ved Sø- og handelsretten i den sydfranske by Vienne. En sø- og handelsret beskæftiger sig med konkurser og gæld og andre ubehagelige sager. Helt konkret afgør Juliette og Étienne tvister mellem kredit- og lånevirksomheder og skyldnere, der ikke kan betale tilbage. Med Étiennes noter som støtte dykker Carrère ned i den neoliberale verdens rædselsvækkende underverden, hvor de stærke, de rige og de respektable fuldstændig systematisk og med velberåd hu udnytter, manipulerer og ruinerer de fattige, de udsatte og de sårbare; alt inden for lovens rammer. Det kan godt være, at kontrakterne er ulovlige, men når skyldnerne, der sjældent har råd til en advokat, ikke fremfører dette i retten, tages der ikke højde for det. Det er disse respektable monstre, som Étienne og Juliette kæmper imod, og det lykkes dem til sidst at vinde en sejr i krigen. »Juliette og mig var store dommere,« siger Étienne til slut. Det er konkret, det er præcist, det er veldokumenteret, og det er samtidig uhyggeligt som et eventyr af Grimm og effektivt som en roman af Dickens og Balzac.

Der er en enorm social indignation i denne fortælling og den forener sig med den følelsesmæssige appel i beskrivelsen af tsunamien ofre, døde og efterladte. Det bliver gradvist klart, hvad bogen egentlig handler om: Den er en refleksion over, hvad der sker, når katastrofen rammer – i form af en naturkatastrofe, en kræftsygdom eller en nådesløs gældsfælde – og ændrer ens liv for altid. På denne måde lykkes det Carrère at løfte den opgave, han bliver stillet af Juliettes forældre og af Étienne: Han giver vidnesbyrd om disse skæbner til eftertiden. Eller for at sige det mere traditionelt: Han ærer deres minde; han sætter dem et gravmæle.

Andre liv end mit blev påbegyndt før og afsluttet efter *Un roman russe*. I den ene er Carrère selv fuldstændig perifer; han nøjes med at registrere, hvad han ser, og gengive, hvad andre fortæller. I den anden udgør han centrum, og alt filtreres gennem hans bevidsthed. På den måde former de to bøger en diptykon; man kan sige at *Andre liv end mit* ender med at give svaret på den søgen efter den anden, der kendetegner *Un roman russe*. Carrère ender med at skrive for andre end sig selv, og det er som omsider at blive sluppet ud af jegets fængsel.

I hele problematikken angående »den store forfatter« er spørgsmålet om litterær værdi centralt. Jeg har peget på mange ting, der efter min mening er værdifulde hos Carrère, men der er også et element af subjektivitet, kontingens og personlige præferencer. *Modstanderen* er utvivlsomt Carrères mesterværk, det anerkender jeg, men hvis man spørger mig, kan jeg egentlig bedre lide *Limonov*, den

biografiske beretning fra 2011 (dansk oversættelse 2013) om den forholdsvis ukendte russer Edvard Limonov.

Jeg kalder ham russer af mangel på en bedre, for Limonov har et cv, der ikke lader 1700-tallets eventyrere og lykkeriddere, Cagliostro og Casanova, meget at ønske. Her i kortform: født under krigen i en sovjetisk udørk, bandemedlem som teenager; han flytter fra Ukraine til Moskva i 1960'erne, hvor han ernærer sig som skrædder (!) og slår igennem som undergrundsdigter (!); han bliver smidt ud af Sovjetunionen i starten af 1970'erne og flytter til New York, hvor han hænger ud i punk-miljøerne og hutler sig igennem med sporadiske tjanser for en russisksproget avis med få læsere og endnu færre penge; han lever en tid som hjemløs, men får alligevel skrevet den selvbiografiske fortælling *It's me, Eddie* (1976), som ingen amerikanske forlag vil udgive, men som ved et tilfælde bliver udgivet på fransk i 1979, hvor den bliver en kultbog (da den bliver udgivet i Rusland i 1991 sælger den over en million eksemplarer); senere følger en lignende bog, også først udgivet på fransk, *Le poète russe préfère les grands nègres* – »den russiske digter foretrækker store negre«, der, som titlen antyder, fortæller om livet som *down and out in New York City* med eksplicitte og farverige pornografiske beskrivelser af hans sexliv med partnere af alle farver og køn; så foretager han takket være en elskerinde et overraskende karriereskift fra hjemløs i Central Park til butler for en millionær på Upper East Side, men ender med at køre sur i det, og i 1980 forlader han desillusioneret USA for at tage til Frankrig, hvor han er en litterær kultfigur; han bliver gift med en russisk sanger og fotomodel, der i den gode russiske stil både er *hardcore* alkoholist og nymfoman (man kan se hende på forsiden af *The Cars første album*); efter Sovjetunionens fald tager Limonov af ukendte grunde tilbage til Moskva, hvor han også er en litterær sensation uden dog at tjene på det, for ophavsretten eksisterer ikke i det postsovjetiske samfund; af lige så uforståelige grunde engagerer han sig på serbisk side i balkankrigene i første halvdel af 1990'erne; billederne, hvor han står og hyggesludrer med Radovan Karadzic, mens Sarajevo beskydes i baggrunden, får hastigt hans litterære stjerne i Vesten til at blegne; Carrère, der kort havde truffet ham i Paris, da han var succesforfatter i 1980'erne, møder ham tilfældigt under en dissident-demonstration i Moskva i Putins Rusland: Han er nu dissident og leder af det nationalbolsjevistiske parti Nazbol, som hovedsageligt udgøres af folk, der dybest set vil have Stalin tilbage. Dette er den utrolige, men sande historie om Limonov.

Limonov er alt det, som Carrère ikke er, men alligevel er det klart, hvorfor Carrère føler sig kaldet af ham. Alle temaerne er der, ikke blot det spektakulært russiske, men især spændingsforholdet mellem den indre nødvendighed, den ydre persona og den historiske kontekst. »Han ser sig selv som en helt«, skriver Carrère; »man kunne også se ham som et røvhul. Jeg undlader indtil videre at udstede nogen domme. Men... jeg tænkte ved mig selv, at hans farlige, romantiske liv

fortæller noget. Ikke blot om ham, Limonov, ikke blot om Rusland, men om alt, hvad der er sket, siden Anden Verdenskrig sluttede.«

Vi er således tilbage ved udgangspunktet: Hvad er det, der kendetegner en stor forfatter? En del af svaret er *relevansen*, og med *Limonov* giver Carrère faktisk et signalement af en periode, et tværsnit gennem kontinenter, årtier og sociale klasser, en bog der fortæller os, hvem vi er.

Jeg prøvede indledningsvis at placere Carrère i det litterære landskab ved at sammenligne ham med Michel Houellebecq. Det er ikke kun, fordi Houellebecq er en praktisk målestok, når man skal vurdere andre franske forfattere (simpelthen fordi han er den eneste alment kendte i Danmark); der er også reelle grunde til at sammenligne de to. Det, der dybest set forener dem – og det er det, der er ved at gøre Carrère til en stor (om end ret diskret) forfatter – er, at de som det 19. århundredes store forfattere formår at tænke individet ind i historien. På hver deres måde opfylder de Georg Lukács' gamle drøm om en moderne litteratur, hvis helte inkarnerer en epokes modsætninger^[7]. Som man ved, var Lukács' anke mod den moderne litteratur (personificeret af Joyce), at den satte fokus på konflikterne i det moderne liv ved hjælp af teknikker, der fremhævede individualisme og den individuelle bevidsthed. Derved blev selve den bagvedliggende årsag til konflikterne, nemlig individets integration i det kapitalistiske system, udvisket, og litteraturen mistede sit revolutionære potentiale. Lukács fremhævede Balzac som en forfatter, der formåede, at få enderne – det individuelle og det sociale – til at mødes, og selvom Balzac selv var politisk til højre, havde hans værk enormt revolutionært potentiale, fordi det blotlagde et dysfunktionelt system, og hvordan mennesker gik til grunde i det.«

Houellebecq og Carrère skriver ikke som Balzac, naturligvis. De hylder heller ikke den klassiske realistiske æstetik, som Lukács mente var mest effektiv, og de har formentlig kun begrænset tillid til litteraturens mulighed for at ændre samfundet. Ikke desto mindre fremstår de som et svar på Lukács' bønner. De formår ikke blot at afspejle og trænge gennem overfladen på den sociale virkelighed; de blotlægger de skjulte mekanismer og lovmæssigheder gennem personer, der går i clinch med samfundet. Når Houellebecqs nye roman, *Underkastelse* (2015), er vellykket, er det ikke på grund af sandsynligheden ved det scenario, som den ruller ud – en troende muslim bliver valgt til præsident i Frankrig –, men – blandt andre ting – fordi dens hovedperson, den desillusionerede litterat, hvis tætteste menneskelige kontakt i sidste ende er Joris-Karl Huysmans, den forfatter, som han skrev afhandling om, inkarnerer problemstillinger, som alle kan genkende som vigtige og relevante.

Carrère foretager det samme snit mellem individ og samfund, men han lægger det et andet sted. Hvis man forestiller sig samfundet som

en dugget rude, er Houellebecqs personer den finger, som man fører rundt på ruden, indtil den bliver klar, og man har det fulde udsyn. Houellebecq foreslår en samlet og sammenhængende (om end stærkt idiosynkratisk) analyse af den verden, som vi lever i. Carrères ambition er ikke at give et samlet billede af, hvordan det moderne samfund hænger sammen. Hos ham er den gennemgående problematik forholdet mellem identitet og ansvar. Ansvar er normalt forbundet med, hvad en person gør eller undlader at gøre, mens identitet synes at være noget, der eksisterer forud for handlingen. Man kan være ansvarlig for, hvad man gør, men kan man være ansvarlig for, hvad man er? Det er dette dobbelte fokus – *identiteten*, dette tilsyneladende enkle begreb, der forsvinder som sand mellem fingrene på én, når man ser nærmere på det, og *ansvaret*, mekanismerne, der styrer individets sociale interaktion med andre – der er afgørende for Carrère. Houellebecq beskriver individuelle skæbner, der bliver determineret af forhold på det samfundsmæssige plan. Carrère tager udgangspunkt i personlige skæbner for at belyse samfundsmæssige temaer. Det individuelle og det sociale plan er altid til stede hos dem, men retningen er forskellig. Houellebecq slutter fra det sociale til det individuelle. Carrère gør det modsatte.

Selv om både Houellebecq og Carrère gerne selv optræder i deres bøger, er fortællerpositionen ret anderledes. Houellebecq bruger sig selv som et tomt tegn i sine værker. Hovedpersonen kan hedde Michel, og han kan dele biografi med den virkelige forfatter, men det er egentlig bedøvende ligegyldigt. Den uudtalte præmis er, at han ikke er forskellig fra alle mulige andre, at han i sin jagt efter identitet og mening vil foretage nøjagtig de samme valg som alle andre i hans situation. De er ikke interessante på grund af deres psykologi eller på grund af deres enestående personlighed; de er interessante som sociologiske fænomener. De er brikker i det spil, som vi alle er brikker i; de reagerer på de stimuli, som vi alle udsættes for. Houellebecq har således en nærmest a-psykologisk og anti-individualistisk tilgang til sine personer; de kan være løst modelleret over forfatteren selv, men dybest set er de ikke karakteriseret af andet end den samme simple kerne af almenmenneskelige følelser – trangen til kærlighed og sex – og som en slags menneskelige snebolde, får de deres masse, substans og form af de ting, som de støder ind i.

Carrère derimod er fuldt og klart til stede i sine værker som sig selv med sin egen biografi, sin egen bevidsthed og sin egen stemme. Til gengæld er han kun lejlighedsvis et tema; han er snarere et tilfældigt filter mellem verden og læser, men et filter, som er nødvendigt for at erkende verden. Det ville i Carrères optik at være et bedrag at lade som om, filteret ikke eksisterede, for det er ikke muligt at formidle verden rent. Den eneste måde, man kan være fuldstændig objektiv på er ved at være fuldstændig subjektiv.

Konstruktionen er set før. Med den obligatoriske selviscenesættelse

kan den minde om *new journalism*, men samtidig er Carrère langt fra denne genres tilstræbte fluen-på-væggen-æstetik. Den utrænede læser kunne også fristes til at kalde Carrères bøger for autofiktion, det litteraturkritiske *buzzword*, der anvendes overalt, hvor fortællingen jeg ligner forfatteren. Men altså, Carrère – forfatteren og fortælleren – er aldrig det væsentlige i fortællingen; han er blot en prisme, et medium, et modem, der gengiver virkelige historier om andre personer end ham selv. Igen er det retningen, der udgør forskellen. Efter Rousseaus forbillede retter tidens autofiktive forfattere blikket mod sig selv; Carrère er bedst, når han retter sit personlige blik mod noget andet.

En »stor forfatter« kan defineres som en, der definerer en stil, og som danner skole. I det perspektiv er hverken Houellebecq eller Carrère store forfattere. Men hvis man sætter fokus på kriteriet om »den store forfatter« som én, der kendetegner og oplyser sin epoke, er betegnelsen ikke helt ved siden af. På en måde er Carrère, når alt kommer til alt, ikke så forskellig fra Limonov. Hvor usædvanlig hans livsforløb og litterære værk end er, så siger det noget om vores tid, om hvordan det er at være menneske nu. Hans eksperimenter med forfatterrollen er også et godt pejlemærke på, hvor den europæiske samtidslitteratur bevæger sig hen. Han synes at have opfanget en forandring, der har været undervejs i den litterære bevidsthed siden 1980'erne, og han står som den bedste eksponent for, hvad der sker i fransk litteratur her i begyndelsen af det 21. århundrede.

[1] « C'est si je cesse de me regarder et si je regarde ceux qui m'entourent que je me connais moi-même sans avoir songé à le faire : c'est quand je cesse de poursuivre mon propre bien et je cherche celui d'autrui que je trouve aussi le mien. » Louis Lavelle, *L'erreur de Narcisse*, Paris, Grasset, 1939, p. 167.

[2] The Guardian, d. 21. september, 2014. http://www.theguardian.com/books/2014/sep/21/emmanuel-carrere-most-important-french-writer-youve-never-heard-of?CMP=fb_gu

[3] <http://www.academie-francaise.fr/immortels/index.html>

[4] Emmanuel Carrère, *Modstanderen*, Forum, 2001. Dansk oversættelse.

[5] Gérard Genette, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1986.

[6] Se fx *The Guardian's* reportage om sagen: <http://www.theguardian.com/world/2000/sep/19/1>

[7] Se Lukács, György. »Realism in the Balance.« *The Norton Anthology of Theory and Criticism*. Ed: Vincent B. Leitch. New York: Norton, 2001. 1033-1058fortæll



White girl
digte

»...escu«

Der gemmer sig meget i et navn. Forfatteren Mircea Cărtărescu om sin rumænske baggrund.

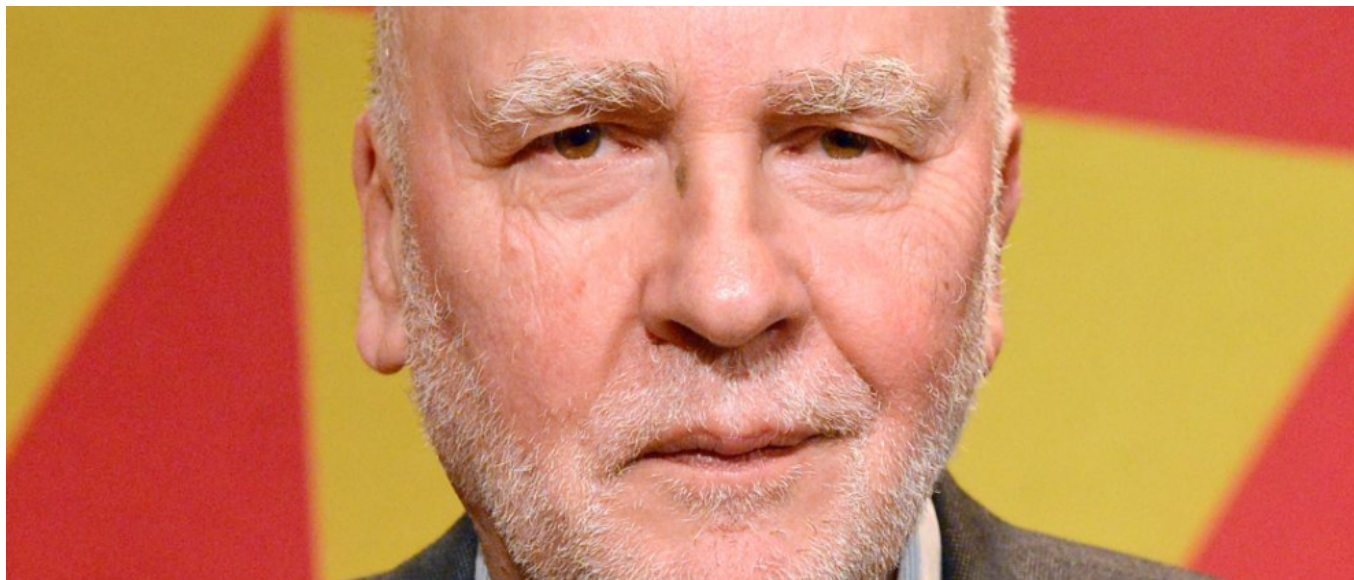
Anonymitetens materialitet

Det er i anonymiteten, hævder Annie Ernaux, at vi mennesker har mest til fælles.

I virkelig verden

Christina Hagen og Asta Olivia Nordenhof rykker ved grænserne for den litterære henvendelse.

MERE FRA ARKIVET



ESSAY

Når man lukker et åbent samfund

ADAM ZAGAJEWSKI

Hvordan går man fra idéer til handling i den virkelige verden uden at åbne et gammelt europæisk sår?



Føj, hvor jeg elsker dig!

KASPER GREEN KREJBERG

Islandske Eiríkur Örn Norðdahl inviterer til hæmningsløs litterær temafest om nazismens tiltrækkende og frastødende væsen.